

マラルメとバレエの台本

——『インド説話集』における舞踊場面について——

村 上 由 美

0. はじめに

マラルメの『インド説話集』（1893年執筆、死後出版）の「生ける死者」には舞踊の場面がある。この作品は、マラルメのオリジナル作品ではなく、マリー・シュメールの『古代インドの説話と伝説』（1878年）の一部をアレンジし、新しい作品として作り直したものである。シュメール版の物語には舞踊の場面はない。マラルメが物語の一部にふさわしいと考え、加筆したのである。この作業をマラルメは「翻訳」というが、フランス語で書かれた物語にフランス語で加筆しアレンジする作業であるゆえ、厳密には翻訳ではない。マラルメのいう「翻訳」の企図を等閑視してはならない。テキストにおいて何が加えられ、何が削られているのか、その過程を追ひ、マラルメの意図や効果を見いだすことは、マラルメの詩的創造の問題を追求するための大きな手がかりとなるからである。本稿では網羅的に詩的創造の問題としてこの「翻訳」の作業を考察するのではなく、この「翻訳」の過程でマラルメが付け加えたひとつの場面に焦点をあて、そこになぜマラルメが既存の物語に加筆することになったのかという問題について考察したい。

マラルメは『インド説話集』において、原作にはない場面を加え、登場人物の心理描写を追加するなど、想像力を駆使して彩り豊かな作品に仕上げているが、この「生ける死者」では、物語の大団円を盛大なバレエシーンとして脚色している。この場面は短い箇所ではあるが、唯一マラルメが台本作家および振付家の視点で、バレエについて自由に想像を膨らませて描いたという点で、珍しいものである。マラルメがかねてより舞踊について思考し、優れた舞踊論を残し、バレエの振り付けや台本について、意見していたことを鑑みれば、このバレエ場面は、マラルメにおけるバレエのイメージを具現するための重要な資料となる。したがって、本稿では、マラルメがなぜそこにバレエ場面を想像したのか、マラルメはどのようなバレエを理想として思い描いていたのかについて、具体的なこたえを導くことを目的とする。その際、19世紀のロマンティック・バレエの歴史や理論をひもとき、マラルメと同じく、詩人にして舞踊評論家であったテオフィル・ゴーチエのバレエ思想などをその比較対象にして議論する。

1. ゴーチエとマラルメ

『ディヴァガシオン』巻末の「書誌」においてマラルメは以下のように記している。

ゴーチエ、ジャンン、サン＝ヴィクトール、バンヴィル、いや、その他様々なひとの、見事で専門的な劇評や新聞劇評のあとで、私が、劇評や新聞劇評に対してとっている何らかの距離を示したとき、私は、かくも偉大な文学者たちによって敬われているこのジャンルが、今日よみがえり、彼らすべてに類似する輝きを惜しげもなく振りまくことになろうとは、じつのところ、まったく想像していなかった⁽¹⁾。

マラルメが、過去に雑誌等で発表した劇評等をまとめなおし『ディヴァガシオン』というかたちで出版するにあたり、自作解説したものがこの「書誌」である。ここでは、ゴーチエをはじめとする一連の劇評家に続くものとして、マラルメは自身の立場を表明している。マラルメは、当初「エロディアド」を舞台用の悲劇として構想していたなど、舞台にかかわることを求めながらも叶うことはなく、結局実際に舞台にたずさわることはなかったが、劇評については、「このジャンルが、今日よみがえり、彼らすべてに類似する輝きを惜しげもなく振りまくことになろうとは」と語るのには、自分自身の劇評が新たな地平を切り開いたという自信からくるものとも感じとれよう。この点は『最新流行』においても自負を語っている箇所がある。ゴーチエを念頭にいれ「専門的な見地から定義するといった役割はそちらに任せておこう」⁽²⁾とし、そういうものとは別の「我々の美学」⁽³⁾を求める姿勢をみせている。

それでは、マラルメが劇評を書く際、つねに意識しているゴーチエの舞踊思想とはどのようなものなのか、この点について簡単に整理し、さらにゴーチエが台本作家としてバレエの台本をどのように考えていたのか示してみたい。ゴーチエは『ジゼル』をはじめ、数多くの名作バレエを生み出した。彼の思い描く理想は、実際にバレエがそうなるべきあり方と一致し、理想の実現の可能性が考えられている。ゴーチエ研究者の小山聡子はゴーチエのバレエ芸術の本質について以下のようにまとめている。「ゴーチエは舞踊の本質をいかなるものと考えていたか？ゴーチエはこの問題を、舞踊評の中で繰り返し取り上げている。ゴーチエの主張とは、踊る行為以前に存在するストーリーや意味を重視せず、舞踊手の身体の美によってつくられる形や動き、すなわち踊りの振付そのものを舞踊の本質とすることである」⁽⁴⁾。たしかに、ゴーチエは劇評のなかで自身の思想について饒舌に語っている。

ダンスの目的とは要するに、優雅なポーズのうちに美しいフォルムを見せること、また、目に心地よいように身体のラインを展開させてゆくことにある。それは黙するリズム、目で

見る音楽である。ダンスは抽象的な観念を表現するのには適さない。ダンスが表わし得る唯一のものは情熱なのだから⁽⁵⁾。

当時のフランスでは、舞踊に論理的な意味や筋を求める傾向が強く、バレエのストーリーが複雑であったため、多くの劇評が、記事の大部分をストーリーの説明に割いていたのであり、ゴーチエの考え方は例外的であったという⁽⁶⁾。また、ゴーチエにおける台本について、小山は以下のように述べている。「台本に関してであるが、ゴーチエはバレエの台本制作に必要なのは一目瞭然に理解できる簡単な筋を作ることであるとし、台本を読まなければ分からないような複雑な筋を拒否した」⁽⁷⁾。

ゴーチエと同時代の舞踊批評家たちは、舞踊のステップを無益なものとし、マイムでの表現を重視していた。これは、18世紀の舞踊家ジャン＝ジョルジュ・ノヴェールが提唱した「バレエ・ダクシオン」からの影響が大きい。彼の名著『バレエに関する手紙』（1760年）において、舞踊とは、現実世界を再現する「模造芸術」であると定義し、バレエの踊りや音楽や舞台装置等はすべて、物語を表現する手段であると考えた⁽⁸⁾。この思想が19世紀においても圧倒的な支配力を有していたのである。ゆえに、バレエはマイムによって表現するものであり、踊りは付加的な要素となっていた。そうした時代に、マイムを必要とするような複雑な筋書きをバレエから取り去り、ストーリーを説明するためのマイムを排除せよ、というゴーチエの提案は非常に斬新なものであったと考えられる。ゴーチエにとって、バレエは踊りそのものであり、踊りで全てが理解できるようなものを目指すべきだという意見なのであった。

ゴーチエは、バレエの視覚美を徹底的に追求すると同時に、詩的なものを求めている。19世紀舞台芸術・台本研究家エレヌ・ラプラス＝クラヴリは、ゴーチエが台本にポエジーを求めている点を指摘している⁽⁹⁾。たしかにゴーチエは以下のように書いている。

大げさに思われてしまうかもしれないが、他のいかなる作品以上にバレエは詩を必要としており、筋が明解で、かつ容易に理解できる物語を必要としている⁽¹⁰⁾。

マラルメもバレエを詩にたとえ、ポエジーを求めるが、ここでゴーチエのいう「詩」とは、まったく異なるものであろう。ゴーチエが詩においても視覚的な美を求めた、そのような意味での「詩」であると理解しておこう。ゴーチエが当時のバレエのあり方に抵抗し、新しいバレエを提案し、実践していったそのやりかたをマラルメは評価し、その精神を引き継いでいる。ただ、マラルメは、そのうえで、ゴーチエとは異なる何かが自分にできないだろうかと考え、自身の立場と役割に意識的であった。たとえば、ゴーチエは「バレエは詩を必要としている」としつつも、「ダンスは抽象的な観念を表現するのには適さない」と考えるが、他方、マラルメは「踊り子の非人

称性が置かれている哲学的な瞬間を推論すべきだ」⁽¹¹⁾とする舞踊観をもつ。これらは相反する意見のようにみえるが、あくまで、時代と闘ったゴーチエの思想をマラルメが受け継いだうえで、新たに切り開いた思想であると考えたい。

ゴーチエとマラルメとのもうひとつの違いは、舞台芸術の現場にたずさわる者と、純粋な鑑賞者との違いにあらう。この違いは、身体を言説化することの是非からくる。多少なりとも現場にたずさわるものにとって、身体は自明の理であり、言説化する必要がない。だが、舞台を客席で鑑賞することでしか舞台および演技者＝身体に接することを許されていない者にとって、身体はどこまでも空虚なものである。さらに、その鑑賞は、たとえ繰り返されても一回限りなのであり、この瞬時のものを前にしてひとが出来ることといえ、もはや、記憶を頼りに言説化するだけなのである。

舞踊に抽象的な観念の表現を求めるマラルメが思い描く台本とはどういうものであったのか。台本に思い描く理想的なあり方を以下にみてゆきたい。

2. マラルメが理想とするバレエの台本とは

舞踊の台本は公演に並行して販売され、誰でも入手できる代物であった⁽¹²⁾。演劇において台本といえば、台詞およびシノプシスのことである。それを読めば舞台を想像することができる。しかし、バレエの台本には、まれに挿絵や演出の指示が書かれてある場合もあるが、おおむね筋書きしか載せられてない⁽¹³⁾。そもそもバレエに台詞はなく、想像の足しになるのは、せめて有名な踊り子の肖像や舞台の書割を描いた挿絵くらいであろう。このような台本からバレエの「踊り」を想像することはできない。バレエを記述することができないからだ。すなわち、上演に立ち会わないかぎり、舞踊作品を知ることはできないということになる。この点が舞踊を特殊なものにしている。演劇における身体性や声の優位、さらには、上演するという行為自体についての問い直しがなされ、その反省が上演形式にまで浸透してくるのは20世紀に入ってからであり、19世紀においては、あらゆる演劇行為についての問題が、まだ明確には表面化していなかったといつてよい。

マラルメが舞踊について語ることの不可能性に気がついたのは、舞踊が記述できないという経験があったからではないだろうか。評論というかたちで真剣に舞踊について考察することの必要性に迫られ、そこで台本を読むだけで記事を書くことができない困難に直面したと考えられる。マラルメが好んで言うところの「自分用のガラ」とは、舞台鑑賞の記憶から離れた想像上のバレエであった。マラルメはバレエの台本に対する関心を至るところで示している。マラルメはバレエ『ヴィヴィアーヌ』について論じているが、その劇評のなかで「私はパラパラと筋書きをめくるところから、舞台鑑賞および劇評執筆の際、手元に台本を置いていることがうかがえ、また、「台本のページにある魅力は舞台に移されてない」と不満を述べる。さらに、台本作家の守るべ

き信条を代弁し、その理想的なあり方を提案していた。

台本作家は、一般的にパ（ステップ）で自らを表現するバレリーナが仕草も含め他の表現手段による雄弁を理解しないということを、いつもわかっていない⁽¹⁴⁾。

台本は、振付家をはじめとするバレエ制作者側からはないがしろにされる。バレエにおいて、筋書きは物語成立の為の口実に過ぎないからである。一方、台本作家の多くは小説家および詩人であり、もちろん職業脚本家として台本制作を本業とする者もいたにせよ、台本が一つの作品として認められ、高く評価されることは少なかったといえる。そのような風潮にあって、マラルメの台本に対する意識は格別であった。マラルメにおける台本とは単なる筋書きではない。舞踊の本質を理解した者だけに書くことが許されるものなのである。

マラルメが『独立評論』誌に舞踊評をはじめ舞台芸術評論を様々な主題で連載し始めてすぐに反応を示した人物はヴィットリオ・ピカであった⁽¹⁵⁾。また1887年8月17日付けの書簡からは、バレエの台本をいくつも手掛ける風俗作家のフェリシアン・シャンソールが、新作の台本について意見を求め、マラルメはそれにこたえている。書簡からは、あらかじめマラルメに台本を見せていたことが伺える。

貴方の台本には、まずまず興味を惹くところがありました。でも真正のバレエとして惹かれたわけではありません。舞台芸術上の理想であるこの崇高なフォルムは、舞踊のパの神秘的な意味を厳密に導き出してはじめて認められるのだという私の意見はご存知ですね。要するに、造形的なモチーフに直感的に下される翻訳のことです。しかしここでは、ファンタジーの潤沢と、台本制作にあたり、手段を尽くして詩と散文とを絶妙に配合したその方法について、全面的に褒めておきましょう。詩と散文といっても、現代の物書きがおもしろ半分で自由に駆使するところのものです。こうした創意工夫、特に印刷ごとに行変えをほどこしたり、孤立させたり合体させたりする工夫は、幻影の幸せな写しであり、おおよそ言語のもつリズムを作り出しています⁽¹⁶⁾。

シャンソールの台本にはマラルメがバレエに求める条件が満たされていなかったのかもしれない。彼の作品にはバレエのパ（ステップ）の効果が有効活用されていなかったと思われる。「詩と散文とを絶妙に配合したその方法」を褒めてはいるものの、「現代の物書きがおもしろ半分で自由に駆使する」やりかたは、詩と散文の融合の本質には行き着いていないという。マラルメは台本を容易に認めることはない。

仮にマラルメがバレエの台本を書いたとしたら、自らが理想とする条件を満たすような作品が

完成したであろうか。こうした問いかけに応える事実がみつかる。それが、『インド説話集 *Contes indiens*』⁽¹⁷⁾の「生ける死者 *Le mort vivant*」⁽¹⁸⁾にみつけれられるバレエシーンである。そこには、マラルメの夢の跡、理想の台本の小さな実現が書き込まれていた。次にこれについて考察する。

3. 「生ける死者」——『インド説話集』より

この作品は1927年、エドモン・ボニオによってマラルメの死後出版されたものであるが、完成を見たのは1893年の10月頃といわれている⁽¹⁹⁾。このバレエ場面の存在は、実のところ、研究者の間でもあまり知られてはいない。古くはクロード・キュエノが1938年に発表した論文「マラルメの『インド説話集』の起源について」⁽²⁰⁾において、バレエ場面が新たに付け加わっていることが指摘されている。だがそれは、原典との比較研究の観点から、マラルメによって創作された場面があると注記されているにすぎない。また、ジャン＝ピエール・リシャールはバレエのイメージの派生してゆくひとつの形態としてこの場面を示すも、小さな一例に留めている。その他、『インド説話集』をテーマにしたマラルメ研究書⁽²¹⁾においてもバレエには注目していない。とはいえ、近年ではアリス・フォルコがこのバレエ場面について論じており⁽²²⁾、マラルメのバレエ思想を重要視する研究ができた。

こうした一連の先行研究の中で最も優れたものは依然として日本の『マラルメ全集Ⅲ別冊解題・注解』⁽²³⁾である。「生ける死者」の注釈箇所においては、川瀬武夫によって綿密なテキスト研究がなされてある。したがってここでは、テキストの書きかえの問題ではなく、マラルメにおける舞踊の理想のひとつの実現として、この舞踊場面を読み解くことにしたい。

まず、『インド説話集』の背景からはじめよう。この作品は、先に述べたとおりマラルメのオリジナル作品ではない。底本は1878年に出版されたマリー・シュメールの著書『古代インドの説話と伝説』⁽²⁴⁾であり、マラルメはこのテキストを書き直すことによって新しい作品に仕上げている。底本というのは少々不適切な言い方かもしれない。これはフランス語で書かれた本のアレンジであり、作品から受ける印象は、脚色や本歌取り、あるいは編曲などに近い。

この作品を手掛ける契機となった背景は『解題Ⅲ』に詳しい⁽²⁵⁾。これによると、この仕事は依頼されたもので「私家版」の趣があるという。クロード・キュエノによると、マラルメの知人、エドモン・フルニエ博士の意見と、メリー・ローランの提案と賛成を得て書き直しをするに至ったということだ⁽²⁶⁾。そしてこの作業に本格的に着手したのは1893年夏、ヴァルヴァンでのことであった。

シュメールの作品が当時のサロンで話題をさらっていたことは書簡の註で確認される⁽²⁷⁾。この註において引用されている『エコー・ド・パリ *Echo de Paris*』(1893年4月4日付け)の記事は興味深い。そこでは『古代インドの説話と伝説』が当時のサロンで話題になっていただけではなく、それを脚色して制作されたあるバレエ作品に対して、より多くの関心が向けられている

ことがわかる。そのバレエ作品とは、アルマン・シルヴェストルのバレエ『蓮の花 *Fleur de Lotus*』のことであり、このシュメールの説話のバレエ化であり、また、フォリー・ベルジェールで大変な人気を博していたのだった。ここで注目しておきたいのがこの日付である。マラルメが改作に着手したのがこの年の夏であることを鑑みると、『インド説話集』にバレエの場면을追加するという発想の端緒がここにあるように思えてくる。また、1893年5月にマラルメがロイ・フラール論を寄稿していたことも、バレエを書くという発想を生み出したとも考えられよう。『独立評論』誌に舞踊評を書いた1886年－1887年から数年を経て舞踊をめぐる思想が一層深まり、マラルメにおいてバレエの概念が明確になったのはちょうどこの時期であると考えられるからである。

4. マラルメの想像世界のバレエ

『インド説話集』はそれぞれ独立した四つの短い物語からなる。各物語ともみな不幸な主人公が幸せな最後を迎える筋書きである。「生ける死者」の主人公のラクシュミーもまた不当な運命に苛まれる王女であり、数々の困難をのり越えて隣国の王チャンドラ・ラージャと出会う。一方、ラージャはペリ（妖精）の魔法にかかり命を失い墓に葬られているが、毎夜数時間だけ生き返る。妖精ペリはラージャに恋していたのだが、ラージャに受け入れてもらえず、その想いが遂げられなかったため、その復讐心からラージャに魔法をかけ、命を奪ったのであった。ラージャの魂はペリに掌握されていた。その墓に、濡れ衣を着せられ王宮を追われた王女ラクシュミーが逃げ込む。折しも息を吹き返したラージャと出会い、二人は恋に落ち、密かに結婚する。そして小さな命が宿り、無垢な赤子がラージャにかけられたペリの魔法を解く。ラージャはめでたく命を取り戻して王宮に戻り、ラクシュミーとの結婚式を盛大に催す。そして物語の結末、結婚式の場面で繰り上げられるのがバレエであった。

この大団円は、シュメール版では「王（ラージャ）の母は、ラージャが妻（ラクシュミー）と二度目の結婚式を盛大にひらくよう命じた」⁽²⁸⁾という一行におさまっているが、マラルメは以下のように書き換える。「卓越した見事なバレエがこの祭典に刻み込まれた。思いがけない序曲ではじまった、するとまもなく、このスペクタクルは劇場にかわった」⁽²⁹⁾。そして、ラクシュミーを虐めた義理の姉たちを追放し、「舞踊のえもいわれぬ旋回に不可欠の沈黙を準備し」⁽³⁰⁾この祝宴は一層熱気を帯びる。以下はすべてマラルメの創作である。

かくも感動的なエピソードが、たえず新たにされるアジア風の壮麗な舞台背景を背に、純粹で光り輝く永遠の噴水のまばゆさがおのずと吹き上げるように、くっきりと浮かび上がる。ただ二人の新郎新婦だけが、和解し好意的になったペリの詩的靈感に気が付いた。というのもこのライヴアルが関わっているからであるが、その詩的靈感が、あるアレゴリー、それも

真のアレゴリーのようなものを喚起していた。この天空の彼女がここで観客のまえに現れたのではなく、静止して突然身を反らすバヤデールたちの目くらむような胸元の宝石の煌きによって姿をあらわしたり、魂や宝石が舞台一周回転するような至高の跳躍の反映のようにあらわれるのだ⁽³¹⁾。

インドの物語であるので、異国情緒あふれる舞台背景が想定されている。このバレエはラクシュミーとラージャの物語の場面を、順を追って回想する段取りである。おそらく場面ごとに舞台転換が行われると想像できる。マラルメはバレエ論において群舞について言及していた。ここではその群舞を中心にした振付が想定され、ペリがエトワールの存在となり、バレエ・マスターの役もこなしている。このペリはマラルメ特有の虚構の身体をもつ。そもそも妖精であるので、この世のものではない。宝石の煌きの反映としてのみ出現するのだ。振付家ペリの演出するバレエはアレゴリーを喚起する。「バレエは寓意的なものとなる」⁽³²⁾との記述が思い当たる。虚構と瞬時の美学を語るくだりで発言されたものだ。ここにマラルメの舞踊論の真髓が脈々と流れているのを確認したい。

この場面では、続いてバレエの具体的な振付の指示がなされる。台本作家とはバレエの特質を確実におさえ、詩人におけるペン同様のバレリーナの脚を十分に活かしたバを考えなくてはならない、というのがマラルメの信条であった。ペリの姿を借りた振付家としてのマラルメの姿が垣間見える箇所である。

はじまりのところで、ペリは、おそらく、かつて王子の命がはかなくなったように、淡い空色の衣装の踊り子の一団を散らばらせようとした。そしてまたこの一団はもとに戻り、こんどは彼女らのヴェールで夜の闇の半分を呈示し、死の眠りの硬直として、墓での単調な夜々を模倣した。だが、閃光を放つ輝きだけはあった。あらゆる炎さながらに各宝石に映える死者の蘇生と接吻の瞬間の場面である。そこで踊り子たちは、それぞれの夜とその復活した昼との婚礼のごとく、彼女らがもつ明と暗の二重の様相をボワントの旋回のうちに混ぜあわせた。そして、女流即興詩人ともいうべきこの妖精のほうへ皆の腕が差し上げられると、彼女は陳謝と歓喜に胸を引き裂かれながら消えていった⁽³³⁾。

上記の引用はラクシュミーとラージャの出会いの場面に対応している。墓に身を寄せたラクシュミーの前で、死人と思われていたラージャが、息を吹き返すシーンである。ペリの魔法でラージャは夜中の数時間だけ蘇生する。二人が恋に落ち、夜ごとの数時間に互いの愛を確かめ合う、その盛り上がりを見せる場面から、ペリが二人の愛に圧倒されて去ってゆく場面までが舞台上で展開されてゆく。そして物語の終盤に、皆が舞台の中央にむかって手を差し伸べるポーズをし、

アポテオーズの高みでペリが消えるのである。

ここでは群舞、衣装、小道具としてのヴェールを駆使して、王子の死から再生を演出し、ポワントによるパでもって、繰り返される夜と昼とを演じ分けることが期待されている。「踊り子が、ヴェールをとおして思考の裸形の姿を観客に手渡す」と言っていたのが思い出されよう。そしてヴェールが象徴的に相反する要素を併せ持つのであるとしたら、まさにその「半分」で「夜」や「墓」を暗示することが可能となる。『ヴィヴィアーン』において群舞の使い方に不満を抱いていたマラルメには、具体的な振付が思い描かれていたに違いない⁽³⁴⁾。マラルメは群舞をバレエの演出に不可欠なものとして重視している。ここで群舞の場面を想定するのは、群舞の持つ非人称的側面を考えてのことであろう。踊り手が背負う表意形象と虚構性という二重の性格の実現である。このマラルメの企ては、バレエが内包する困難を理解した台本のひとつのありかたを提示するものである。

5. バレエの条件——ペリとバヤデル

『インド説話集』はインドが舞台である。インドにはインド舞踊があり、古くは1838年にインド舞踊団がパリを訪れ、ゴーチエやネルヴァルを熱狂させた。なぜ、マラルメやシルヴェストルがこのインドの物語を題材に西洋のバレエを演出しようとしたのか。これにはバレエの成立条件が密接に関わっているといえよう。

ゴーチエによれば、死がロマンティック・バレエを成立させるための重要な「口実」であり、プロットは死を前提に組み立てられる。死んだもの、妖精など、この世でないものを登場させるためだ。ポワントという、バレエを象徴する爪先立ちの技術は、そうしたものを表現する手段だからである。ゴーチエがハインリッヒ・ハイネに充てた書簡の中で、『ジゼル』を解説している。全二幕のこの有名なバレエの筋書きを簡単に記すと次のようになる。まず、第一幕で平民の少女ジゼルが貴族の男に恋をするが、その男に裏切られて発作を起こし、死んでしまう。そして二幕ではウィリ（婚前に死んだ乙女の霊）になったジゼルが、自分の墓に訪れたその男を許し、仲間のウィリたちの怨念に取り付かれたこの想い人を救うというものだ。ゴーチエによればその第一幕に相当する村娘の失恋は、単に死の「口実」のためだけにあるという。「これで我々が必要としていた、あどけない死者が確保できたのです」⁽³⁵⁾。

また、「死」だけでなく異国情緒もまたロマンティック・バレエに特有の「口実」となる⁽³⁶⁾。例えばゴーチエの『ミイラ物語』のバレエ化であるところの『ファラオの娘』（1862年）は、エジプトを舞台にしていた。いずれにせよ、現実から離れることが主眼となり、少しでも別世界の要素があれば、問題なくバレエ制作は可能であったのである。『インド説話集』に収められた物語は、こうしたバレエの条件を満たしていた。四編ともインドが舞台であり、異国情緒の点だけでもバレエ化のための最良の筋書きと背景を持っていたと言える。たしかに、シルヴェストルは

『インド説話集』を題材に台本を書き、バレエ公演で成功をおさめていた。この上演の事実については、マラルメがそこから影響を受けたというよりむしろ、マラルメが抱いたバレエ化の発想を正当化するものと考えられる。

とりわけ「生ける死者」においては、死んだはずの者が生き返り、妖精が天空を舞っている⁽³⁷⁾。こうした世界は、バレエ作品作りに最適であったといえよう。ゴーチエから引き継がれたバレエの条件を考えると、突拍子もなく物語に挿入されたようにみえたマラルメのバレエ場面は、決して詩人の戯れでも、虚しい空論でもなく、まさにバレエ化にふさわしいものと判断した、確かなバレエ理解に基づいた理想的な場面であったといえることができる。

先のバレエ場面に登場したペリとバヤデールについて、言及しておきたいことがある。マリー・シュメールによる「生ける死者」においてペリが初めて登場するのはラージャの回想の中であり、「私が宮廷の庭を散歩していると、ペリが空を舞っていた」と淡々と語られるだけであった⁽³⁸⁾。マラルメはそのペリの登場を効果的に書き換えている。

ペリか！いや違う！あのダイヤモンドのような翼の性質をもつ残忍なポワントが旋回するのが感じられない⁽³⁹⁾。

ここにおいてもペリの特質にバレリーナの様相を書き込んでいる。ペリとは、ペルシア神話の妖精であり、地上の男性に恋をする。ゴーチエのバレエにもペリが登場する作品『ラ・ペリ』⁽⁴⁰⁾があることを指摘しておこう。この作品は1843年初演、全二幕の幻想バレエであり、かのカルロッタ・グリジがタイトルロールであった。物語は、地上の快楽に飽きた王子アクメットが阿片の力を借り、幻想世界でペリと出会い、恋におちる。ペリは彼の愛を確かめようと奴隷の姿を借りて地上に降りるも、アクメットの寵姫の嫉妬をかい、舞台は泥沼と化す。その結末で、妖精に戻ったペリがアクメットを救い出し、共に天空へと上ってゆくのであった⁽⁴¹⁾。

マラルメの演出では、ペリが地上での恋に敗れ、ひとり天空に消えてゆくのであるが、「生ける死者」では地味な脇役であったペリに物語の主導権をもたせ、華やかなバレエ場面の末尾で極めて印象的なアポテオーズで締めくくるとするのは、このゴーチエの系譜に直結するバレエを意識してのことであろう。さらに、マラルメの創作で注目すべき点がある。バレエ場面の群舞を踊るバレリーナたちが「バヤデール」と呼ばれているのである。バヤデールとはインドの寺院の舞姫の呼び名であり、十六世紀ポルトガルの入植者たちがそう呼んだことに起因する。この「バヤデール」の踊りが初めてパリで披露されるのは1830年『神とバヤデール』においてであり、数年の後にゴーチエが劇評を書いている⁽⁴²⁾。

先のインド舞踊団における本物のインド人ダンサーの踊りに触発され⁽⁴³⁾、1858年、ゴーチエは『シャクンタラー』⁽⁴⁴⁾という、カーリダーサの物語を底本にしたインドの舞姫が主人公のバレ

エを創作する。この作品こそが、後にロシアのマリウス・プティパ版『ラ・バヤデール』（1877年初演）の底本となる⁽⁴⁵⁾。『シャクンタラー』の主人公シャクンタラーとアムザッティとインド王ドゥシュマントの三角関係は、そのまま、『ラ・バヤデール』のニキヤとガムザッティとソロルの愛憎劇に踏襲されるのである。ところで、このインド王役を演じたのはリュシアン・プティパである。『ラ・ペリ』のアクメット役も彼であった。十九世紀半ばのパリにおいて、名実ともに第一級の男性舞踊手として活躍していたこのリュシアンこそ、マリウス・プティパの兄であり、ロシアを拠点に活動していた弟マリウスはバレエの題材を求め、しばしばパリの兄のもとを訪れていたのであった。

もちろん、マリー・シュメール版にはバヤデールは登場しない。マラルメの完全な創作である。この「バヤデール」には、ゴーチエのバレエ観がじつに見事に反映されているといえよう。

6. 台本についてのマラルメの考えを引き継ぐもの

マラルメの舞踊論をうけて、ジョルジュ・ローデンバックは「舞踊とは、まさしく暗示である。かくして、舞踊は詩のなかでも至上のものである」と言った⁽⁴⁶⁾。ローデンバックはマラルメの舞踊思想のよき理解者であった。だが、台本については意見を残していない。果たして、マラルメが考えるバレエの台本についてのあり方は、マラルメだけがそう考えるところのものであったのだろうか。

マラルメにおけるバレエの台本についての考えと相通ずる意見を持つ者として挙げておきたいのがアキム・ヴォルインスキーである。ヴォルインスキー（1863-1928）はドストエフスキーの『悪霊』論として有名な『偉大なる憤怒の書』を書いたロシアの評論家である。その著書『歓喜の書』⁽⁴⁷⁾は1925年にロシアで出版されたものであり、バレエを体系的に論じたという点で名著といわれる理論書である。バレエの理論書というものは、バレエ史上あまりみつからない。例外的にジャン＝ジョルジュ・ノヴェールの理論書（1760年）やカルロ・ブラジスのバレエ技術書（1820年）などがあるが、体系的なものではない。

そのようななかで、バレエのテクニクにたいする象徴的解釈をめざす本書は、バレエのパのひとつひとつに象徴的な意味を見出す。バレエの「ポワント」（爪先立ち）は、天上志向性・垂直志向性のあらわれと解釈したのもヴォルインスキーであった。もちろん、マラルメとは無縁な人物である。しかしマラルメがいかに舞踊の本質を見抜き、その問題点を的確に指摘していたのかを評価するさい、このバレエ論が比較対象として有効である。二人の言説には通底するものがあるからだ。

ヴォルインスキーは、台本ほど無視され軽視されているものはないというバレエ制作の現状を指摘し、その傾向に異議を唱え、鋭い批判を加えている。そして台本のあるべき姿と役割について、理想を示す。

舞踊の諸形象は、言葉や語句や心の溜息のように、その一つ一つが個別に解釈されねばならない。このような形象は一つに集められて、バレエの動作の真のテキストとなろう。あらかじめ分析することによって、舞台上で造形的な象徴がその流れに伴う音楽的構図と饗応するというを示さねばならない。そしてもしそのような饗応が確立したら、舞踊作品の内容はあらゆる方向から限定されることになる。これこそバレエが必要とする真の台本である⁽⁴⁸⁾。

台本作家は振付家と同じく、バレエのパについて詳細に知らなくてはならず、バレエ特有の振付を活かした、そして踊り手たちを魅力的にみせるような指示を台本の中に織り込まなくてはならない。したがって踊り手の魅力を活かすも殺すも、台本作家の手に委ねられているという、台本の理想的なあり方は、マラルメのそれと同じである。

台本作家は真の吟遊詩人である。詩的な針によって、言葉の美しさという衣をまとった生命の空間的イメージを描く。もし彼が詩作家ならば、生きた言葉と魔法のごときヴァイオリンの音とを一つに結びつける。[中略] すなわち自由奔放なる詩行においてこそ、アラベスクの形象や音楽が、そのあり得べき説明や解釈を得るであろう⁽⁴⁹⁾。

ヴォルインスキーの舞踊論は、マラルメよりも30年ほど後のものである。ヴォルインスキーがマラルメを読んでいたのかどうかは分からない。しかし、彼の思想をひもとくと、マラルメの台本および舞踊についての思想との共通点が多くみつかるといえる。マラルメが到達した舞踊思想は、詩的言語で語られているため、一見、マラルメの詩学のなかでしか理解のできない独特の境地にあるものにみえてしまう。しかし、ヴォルインスキーの理論を参照すれば、マラルメのそれは決して突飛なものではなく、むしろ舞踊芸術への深い理解に根ざすものであったことがわかる。『インド説話集』にみられるバレエ場面には、マラルメがゴーチエの舞踊思想を受け継ぎながら、舞踊思想の新たな地平を切り開いた証しがみてとれるのではないだろうか。

註

* 本稿は、2013年5月26日にパリ国際大学都市日本館にて開催された Centre d'Études Multiculturelles (日本館多分野研究会) による国際シンポジウム『Le dynamisme de l'entre-deux (「あいだ」のダイナミズム)』において執筆者が行った発表「Mallarmé, un poète qui rêve : une scène de Ballet ajoutée aux Contes indiens」をもとにしている。このシンポジウムの記録は『Cahier Multiculturel de la Maison du Japon n° 7 (日本館多分野研究会ノート第七号)』(2013) として製本されフランス国立図書館 (Cote : 2010-307996) に収められている。

(1) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, tome II, éd. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition

- présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, 2003(以下 *OC II* と略記), p. 275.
- (2) *OC II*, p. 497.
 - (3) *Ibid.*
 - (4) 小山聡子、「テオフィル・ゴーチエによるバレエ『ジゼル』原案について」、藝文研究、第七十八号(二〇〇〇・六)、p. 377。
 - (5) *La Presse*, 11 septembre 1837 (Théophile Gautier, *Écrits sur la danse*, croniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest, Actes Sud, Paris, 1995, p. 42).
 - (6) 小山聡子、同論文、p. 376。設楽(小山)聡子、「ゴーチエ、ジャナン、マラルメ——3枚の鏡に映った十九世紀バレエ像」、『テオフィル・ゴーチエと19世紀芸術』、澤田肇、吉村和明、ミカエル・デブレ共著、上智大学出版、2014年、p. 219。
 - (7) 小山聡子、同論文、p. 377。
 - (8) 小山聡子、「テオフィル・ゴーチエの舞踊評にみるバレエ美学」、*Études de Langue et Littérature Françaises* N° 85・86, mars 2005, p. 246。
 - (9) Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse-Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Honoré Champion, 2001, p. 23.
 - (10) Théophile Gautier, *La Presse*, 25 février 1850 (*Écrits sur la danse*, p. 242).
 - (11) *La Revue Indépendante*, Tome I-4, Slatkine Reprints, Genève, 1970-71(以下、*RI* と略記), « Notes sur le théâtre », n° 9, p. 57.
 - (12) Laplace-Claverie, *op.cit.*, このラプラス＝クラヴリによるバレエの台本研究により、暗黒時代とも呼ばれていた十九世紀末から二十世紀初頭にかけてのバレエの実態が明らかになってきた。台本についての歴史的な研究に加えて、珍しい台本の数々を付録に収めているため、昨今では失われてしまった多くのバレエ作品を知ることができる。
 - (13) 平林正司による翻訳『十九世紀フランス・バレエの台本—パリ・オペラ座—』(慶応義塾大学出版会、2000年)では、十九世紀にオペラ座で初演されたバレエの出版台本から、二十篇を選んで紹介している。台本は、総合芸術であるバレエを成立させるための不可欠な要素であるが、台本そのものが研究対象として顧みられるようになったのはごく最近になってからのことである。
 - (14) *RI*, n° 2, p. 252.
 - (15) *Correspondance III* (1886-1889), recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, NRF, Gallimard, 1969(以下、*Co III* と略記), p. 83.
 - (16) À Félicien Champsaur, le 17 août 1887, *Co III*, p. 129.
 - (17) *Les Contes indiens*, avec un avant-propos du Dr. Edmond Bonniot, éditeur Carteret, 1927 (*OC II*, pp. 895-930).
 - (18) *OC II*, pp. 909-917.
 - (19) Stéphane Mallarmé, *Lettres à Méry Laurent*, Gallimard, 1996.
 - (20) Claude Cuénot, « L'Origine des Contes indiens de Stéphane Mallarmé », *Le Mercure de France*, 15 novembre, 1938.
 - (21) Guy Lafleche, *Mallarmé, Grammaire générative des Contes indiens*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1975.
 - (22) Alice Folco, *Dramaturgie de Mallarmé*, Thèse soutenue et présentée en public, le 11 décembre 2006, pp. 382-397.
 - (23) 『マラルメ全集Ⅲ言語 書物 最新流行』、筑摩書房、1998年に付された『別冊・解題・註解』(以下、『解題Ⅲ』と略記)。
 - (24) *Contes indiens, suivis des contes originaux de Mary Summer*, préface de Jean-Pierre Dhainault, L'Insulaire,

- 1998.
- (25) 『解題Ⅲ』、p. 171-180。
 - (26) Claude Cuénot, *op.cit.*, p. 117.
 - (27) *Correspondance VI* (1893-1894), recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, NRF, Gallimard, 1981, p. 164.
 - (28) Mary Summer, *Contes et légendes de l'Inde ancienne*, Ernest Leroux, Paris, 1878, pp. 51-52.
 - (29) *OC II*, p. 916.
 - (30) *OC II*, p. 916.
 - (31) *OC II*, pp. 916-917.
 - (32) *RI*, n° 9, p. 57.
 - (33) *OC II*, p. 917.
 - (34) 村上由美、「ステファヌ・マラルメのバレエ評論—失われたバレエ《ヴィヴィアーン》とマラルメのバレエ論をめぐって—」、『演劇博物館グローバルCOE 紀要演劇映像学二〇一〇』、早稲田大学演劇博物館グローバルCOE プログラム、第一集、2011年3月、p. 91-109。
 - (35) *Écrits sur la danse*, p. 120.
 - (36) 小山聡子、「テオフィル・ゴーチエによるバレエ『ジゼル』 原案について」、p. 377。
 - (37) 『インド説話集』において他にもバレエ的な要素が加えられる箇所がある。上記の場面ほど明快にバレエが書き加えられた例はないが、例えばこの「生ける死者」において「妖精の闇の棒の一振り Ce Coup de baguette d'une obscurité féérique (*OC II*, p. 910)」という追加文が見つかる。この点については『独立評論』第六回4月号に似たような表現が使われている。「古来の〈妖精〉から伝えられた棒の一振り un coup de baguette légué de l'ancienne Féerie (*RI*, n° 6, p. 62)」とある。マラルメは終始一貫して妖精をバレエの一要素とみなしていたと考えられる。
 - (38) *Contes indiens, suivis des contes originaux de Mary Summer*, p. 111.
 - (39) *OC II*, p. 912.
 - (40) Théophile Gautier, *Œuvres complètes* (Section3) *Théâtre et ballet*, Honoré champion, 2003, pp. 605-613.
 - (41) *Op. cit.*, p. 613.
 - (42) *Écrits sur la danse*, pp. 54-55, 72-75.
 - (43) *Op. cit.*, pp. 64-71.
 - (44) Théophile Gautier, *Œuvres complètes* (Section3), pp. 647-657.
 - (45) *Op. cit.*, p. 910.
 - (46) Stéphane Mallarmé, Georges Rodenbach, *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, éd. François Rouchon, Genève, P. Cailler, 1949, p. 145.
 - (47) アキム・ヴォルインスキー、『歓喜の書』、鈴木晶、赤尾雄人訳、新書館、1993年。
 - (48) 『歓喜の書』、p. 346。
 - (49) 同書、p. 351。